

de usar y tirar, con sentimientos de quita y pon que tienen más que ver con intereses que con la amistad.

Un punto a favor de esta novela es su manejo brillante del lenguaje coloquial que se oye en la calle. Bustelo sin duda conoce y utiliza con soltura el argot de esa generación con todas sus tonalidades y matices; en este lenguaje cabe la decadencia. Es precisamente el lenguaje, junto con la articulación constructiva de la novela, lo que le da a la historia una gran dosis de expresividad, fresca y espontaneidad.

En conjunto, *Veo, veo* resulta entretenida para aquellos que quieran descubrir una de las muchas caras de Madrid. Aunque carezca de cierta hondura y abuse de algunos tópicos recurrentes, el sarcasmo con que la narradora los baraja y su socarronería de mujer de rompe y rasga, hace que no tomemos demasiado en serio las peripecias en sí. Sin embargo, más allá del nivel superficial de la mera anécdota detectivesca, la novela ofrece un mensaje más profundo y que va a remolque de una realidad más compleja. Posiblemente no importa que la narradora y el lector se queden sin saber a ciencia cierta si los temores y obsesiones de Vania tenían una base real o fueron más bien producto de la paranoia. Lo que queda al final de la novela es la certeza de que en estos tiempos en los que la gran ciudad y la tecnología nos controlan con mil ojos, el libre albedrío y la libertad que hemos creído alcanzar en todos los niveles (especialmente la mujer) son sólo una ilusión.

Moravian College

CARMEN FERRERO

Antonio Soler. *Las bailarinas muertas*. Barcelona, Anagrama, 1996, 255 pp.

A pesar de las diferencias geográficas y cronológicas en la biografía de los autores —Antonio Soler nació en Málaga en 1956—, el ambiente de *Las bailarinas muertas* recuerda el universo de las novelas de Juan Marsé. Los ingredientes comunes abundan: la Barcelona de los años sesenta, hermana gemela de la de los años cuarenta y cincuenta, «un refugio, el amparo de una gente que... se sentía expulsada de no se sabe qué paraíso» (p. 39); el papel fundamental de una memoria a menudo aleatoria («las brumas de la memoria», p. 24), homóloga de una escritura que trata de recuperar el tiempo perdido («las mañanas de la escritura y la memoria», p. 187; «lejos de emprender una huida, de borrarle la memoria o de disfrazarme, me he puesto con este cuento a ahondar en mí mismo y a recuperar un tiempo que ya me parece remoto», p. 223); varias mitologías: el cine con sus locales sagrados, sus estrellas, sus personajes emblemáticos («el hombre invisible de las películas, ése que parecía una momia con gafas de sol», p. 55) y hasta sus técnicas aplicadas a la novela («todo se fue convirtiendo en negro alrededor de los dos amigos, la voz se fue apagando y ya sólo se los vio en medio de un cír-

culo que cada vez se fue haciendo más pequeño hasta cerrarse del todo. Y cuando el círculo de nuevo empezó a abrirse...», p. 113); la canción popular (*Perfidia*, p. 48) y los tebeos (*El Capitán Trueno*, p. 53); las «pajilleras» (p. 151) y los coches abandonados (p. 102; «un Renault 8 pintado de color rosa en cuyo interior Tatín pasaba las tardes», p. 220)... Tampoco falta una variante adulta de las «aventis» infantiles y adolescentes («las explicaciones de mi padre, los detalles que él se inventaba», p. 89; «ni yo puedo decir más, a no ser que algún día quiera inventarme qué le pasó en el brazo a Padilla», p. 199) y lo que podemos considerar como verdaderas «aventis» icónicas, los «collages» del fotógrafo Rovira que crean nuevas realidades a partir de fragmentos de la realidad: «pegaba cabezas y cuerpos de gente distinta sin que por ninguna parte se notase la costura. Pegaba brazos, piernas de fotos antiguas, bigotes, vestidos de toreros, sombreros de copa y cualquier otra cosa que estuviese atrapada en la colección de sus clichés» (p. 94).

Pero más allá de esta serie de paralelismos (tal vez homenajes), *Las bailarinas muertas*, Premio Herralde de Novela 1996 y Premio de la Crítica 1997, es un texto sumamente original y fascinante. Desde Málaga un niño (apellidado *Solé*) narra, basándose en cartas y fotografías, las penas y glorias de su hermano, aspirante a estrella, en un cabaret barcelonés donde «las bailarinas morían como chinches» (p. 13). En realidad, el narrador, sus fuentes y el tiempo de la escritura son mucho más problemáticos. Las cartas y las fotos no bastan para explicarlo todo y recomponer «una nebulosa de rostros, palabras y hasta sentimientos que al pasar los años mi hermano, ya de viva voz y vuelto de Barcelona y de su carrera de artista, me fue iluminando» (p. 88). A lo largo de la novela, el narrador reivindica, con mucha autoridad, su estatuto frente a los posibles lectores: «a pesar de todo esto y de otras muchas cosas más que ahora no les voy a contar» (p. 95; frases semejantes, siempre vertebradas por el verbo *contar*, se repiten pp. 187, 190, 215, 239, hasta la conclusión de la novela, p. 255: «esta historia que acabo de contarles»). Paralelamente al vaivén espacial Málaga/Barcelona, el texto teje un entramado temporal bastante complejo: frente a la niñez en Málaga, contemporánea de la carrera artística del hermano en Barcelona, aparece un futuro diegético que se transforma en el presente de la escritura («tiempo después, muchos años después, cuando su aventura de Barcelona ya había concluido», p. 18; cf. también p. 32 y 171). El texto crea un verdadero «laberinto del tiempo» (p. 44) donde pasado, presente y futuro se confunden: «Los oí como los oigo ahora, como si en vez de estar oyéndolos los recordara» (p. 43); «Todo lo que sucede una vez está sucediendo siempre, todo lo que sucederá está sucediendo y ya sucedió» (p. 234); «nunca supe, sé, como se llamaba, llama» (p. 234). En este mundo que «no tiene pulso ni ritmo» (p. 234), la fotografía desempeña un papel importante, el de «congelar» (p. 134) la realidad y el tiempo. En la casa de Málaga, las fotos del cabaret desplazan los objetos cotidianos, «enterran-

do tazas y porcelana» (p. 122), y, rizando el rizo, el fotógrafo Rovira hace «su última fotografía, y que no fue otra cosa que la fotografía de una fotografía» (p. 227).

Paralelamente a esta dialéctica temporal existe una dialéctica espacial y textual. Ya hemos aludido al vaivén entre Málaga y Barcelona. Éste se evidencia aún más en los paralelismos entre la caída de la bailarina Fátima Combados y la del niño Tatín con el mismo «ruido de cristales, de hierros y de huesos» (p. 106), entre los ojos de la Bella Manolita —«dos pozos de tinta negra», p. 216— y los de Quini, la adolescente malagueña —«un pozo oscuro», p. 221—, y, sobre todo, en una larga secuencia dramática, repleta de acontecimientos simultáneos y acelerados (muerte de Tatín en Málaga/tiros en el cabaret barcelonés, pp. 234-247). En cuanto al texto, muchos párrafos empiezan por la conjunción adversativa *pero* que enlaza dos proposiciones que se contraponen.

A pesar de su relativa complejidad, la estructura generada por los varios procedimientos a los que acabamos de aludir se adapta perfectamente a esta doble «novela de aprendizaje» donde reinan «la ira y la sangre» (p. 253). La muerte es una protagonista omnipresente en la diégesis: caen las bailarinas —«y todo el mundo iba ya al cabaret... siempre esperando ver morir a alguien» (p. 117)— y muere Tatín. Pero también se alude muchas veces a una muerte más universal, nuclear, apocalíptica: «una nube igual a la que seguía a las explosiones atómicas» (p. 136; cf. también pp. 35, 177, 208, 245).

Compensando este ambiente fúnebre en el que «Caín somos todos» (p. 166), no faltan rasgos de humor: la visión infantil del acto sexual (pp. 41-42); el nombre *Avelino Padilla* cambiado en *Kid Padilla* y quedándose en *Kit Palilla* a causa de un gazapo de imprenta (p. 139) —la novela está llena «de gente que no se llamaba como de verdad se llamaba» (p. 122)—; el uso paródico de la muletilla «o sea» (p. 138) del boxeador por el narrador (pp. 140, 142) y su hermano (p. 157)...

Finalmente, el eje implícito de la novela es, sin duda, el que resume el epígrafe de Alejandro Dumas —«Aquellos años tan desdichados en los que fuimos tan felices» (p. 9)—: la nostalgia de «los años y los días en los que el sueño aún era posible» (p. 255). Una frase casi conclusiva que recuerda, una vez más, las últimas palabras de *Si te dicen que caí*: «soñando como niños».

Université Paul Valéry

JEAN TENA

Javier Tomeo. *La máquina voladora*. Barcelona, Anagrama, 1996.

Dice Hume en la *Investigación sobre los principios de la moral* que cuando afirmamos que una acción es virtuosa, ello es porque produce en quienes la observan o en quienes son afectados por ella un sentimiento de aprobación; y que cuando condenamos algún acto por juzgarlo